Domingo 29 de enero de 1995

PRIMER PLANO///

Suplemento de cultura de Página/12

Director: Tomás Eloy Martínez

BUENOS AIRES REVIEW

ISIDORO BLAISTEN,
entrevista de Nora Domínguez

ARTURO AZUELA
cuenta el origen de su nueva novela



6/7

La literatura ha buscado, como otras artes, explicaciones a cosas tales como el sentido de la vida, la existencia del otro, la relación entre realidad y lenguaje. Lo ha hecho a través del trabajo con las palabras. A veces, también, buscando la inspiración en paraísos artificiales como los del alcohol, las drogas o el juego. Desde la bíblica borrachera inaugural de Noé, los vicios han acompañado a la literatura como tema (y a veces como experiencia de sus productores) en la misma medida en que esos complejos fenómenos siguen siendo parte de la vida de los hombres. En las páginas 2/3, *Marcos Mayer* y *Miguel Russo* trazan un recorrido por las letras y los autores bajo influencia.

Daniel PAZ

LOS VICIOS EN LA LITERATURA

EL ALCOHOL Y OTROS DEMONIOS

LA NUEVA IDENTIDAD FASCISTA,
Por Juan Carlos Gumucio

8



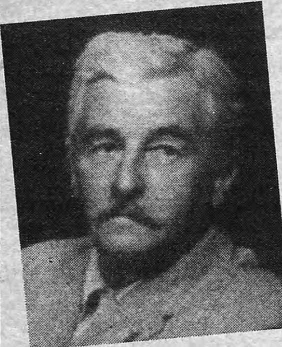
No sólo el rock and roll es un vicio, como cantan los Ratones Paranoicos. Los hay más clásicos: el alcohol, las drogas, el juego. Se trata de fenómenos que siempre han estado en la vida de los hombres y cuyo unánime rechazo muchas veces oculta la imposibilidad de analizarlos como problemas sociales que requieren más de una definición al paso. La literatura, como otras artes, los ha explorado, tanto en sus temas como en la piel misma de sus creadores. Marcos Mayer y Miguel Russo recorren las sendas del vicio. En la literatura, claro.

MARCOS MAYER Y MIGUEL RUSSO

A través de la historia, el alcohol, las drogas y el juego fueron ocupando, en diferentes grados, el lugar de lo prohibido y de lo repudiado socialmente, tanto como conductas o como formas de degradación y derroche irracional de la vida. Desde hace una década, por otra parte, es evidente el crecimiento del discurso de la salud, junto con la ecología y la llamada *new age*.

A pesar de esa posición hegemónica que aparece como ideologías de negación de los conflictos, asomarse a la cultura –y en especial a la literatura– permite ver las distintas formas con que fueron participando en ella esos hábitos que dan lugar a atmósferas artificiales y a experiencias diferentes de lo común. Alimentando la imaginación, para algunos de manera perversa, las percepciones distintas que proveen el alcohol y las drogas y la ruptura de la relación con el dinero que implica el juego tienen un lugar importante en la literatura que no ha sido, históricamente, siempre el mismo.

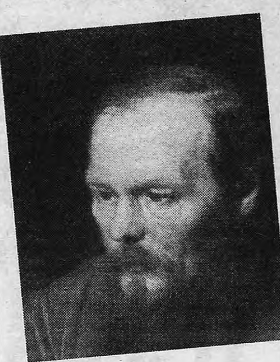
La lectura de algunos textos donde estos efectos aparecen como tema y también como maneras de construcción de relatos y poemas, revela no sólo los diferentes modos de incorporación de esas conductas a la literatura sino también las diferentes valoraciones sociales del alcohol, las


William Faulkner.

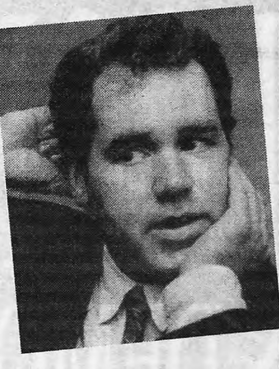
drogas y el juego. Contrariamente a lo que hoy parecería irrebatible a la luz de una condena aparentemente unánime, ese trayecto muestra la complejidad de un fenómeno que estuvo desde siempre en la vida de los hombres.

EXPERTOS BEBEDORES. "Denos Dios a todos nosotros, bebedores, tan liviana y hermosa muerte." El bello final de *La leyenda del santo bebedor*, de Joseph Roth, publicado en 1939 al poco tiempo de su muerte, recoge los distintos trayectos del alcohol en la literatura. Roth cuenta la historia de un mendigo parisino que recibe inesperadamente dinero de un paseante que le pide que lo devuelva a la imagen de santa Teresita. El mendigo quiere cumplir con su palabra, y obtiene el dinero para hacerlo de maneras casi milagrosas; sin embargo, cuando se dispone a llevárselo a la santa, se encuentra con alguien y se lo gasta bebiendo. En el relato de Roth el vino forma parte de un universo sagrado que remite a una larga tradición comenzada con Noé –de acuerdo con la Biblia el primer hombre en conocer el vino– en los tiempos del diluvio.

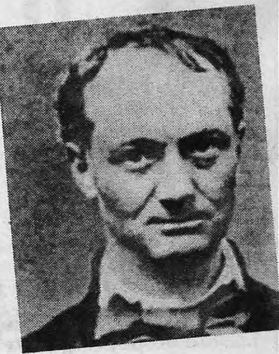
Noé descubre la forma de hacer vino y, luego de beberlo, cae emborrachado y revela vergonzosamente su desnudez a la mirada de sus hijos. Desde este origen mítico el alcohol hará su recorrido por narraciones y poemas, juntando esos dos aspectos: el bochorno y la felicidad. Recién en el siglo XIX, cuando –de la mano de la moral positivista– el alcoholismo sea considerado una enfermedad social, se revelará el aspecto puramente negativo del vino y otras bebidas, tal como aparece en las novelas de Emile Zola –por ejemplo aquella que lleva el acusador título de *La taberna*– y en la prédica redentora de los socialistas finiseculares.


Fedor Dostoievski.

En la literatura antigua y medieval el alcohol forma a la vez parte de la diversión y de lo sagrado. No puede olvidarse que en el ritual de la transustanciación el vino se iguala a la sangre de Cristo. Dante no reserva ningún lugar especial en su infierno a los alcohólicos y Chaucer los incluye sin demasiado furor entre los que han caído en el pecado más genérico de la gula en sus *Cuentos de Canterbury*. Obras como *Gargantúa y Pantagruel* son la apología del exceso, entre ellos el de la bebida. Entre los griegos el vino, antes de las elegías de Anacreonte, había sido, en el mundo homérico de *La Ilíada* y *La Odisea*, una viril ofrenda a los dioses; mientras que en la poesía del romano Catulo llegó a ser visto, alternativamente, como una "alegría" semejante a una bella joven y como un atajo hacia el insulto. En Oriente, las historias de *Las Mil y Una Noches* están repletas de odres y copas de vino, a pesar de las prohibiciones del Corán y Omar Khayam ha sido conocido como el poeta del vino al llegar a Occidente e influir, entre otros, a Pablo Neruda, en quien se repite la idea del alcohol como la única salida feliz frente a la inclemencia y la finitud de la vida, que gracias a él se volvería una apacible ensoñación.


Bret Easton Ellis.

Será en la obra y la vida de Edgar Allan Poe donde el tema del alcohol inaugura un estatuto diferente. Luego de compararlo con Pushkin, quien podía beber sin sentir ningún efecto, dice Julio Cortázar en su prólogo a los *Cuentos Completos* de Poe: "Le bastaba beber un vaso de ron (y lo bebía de un trago, sin paladearlo) para intoxicarse. Está probado que un solo vaso lo hacía entrar en ese estado de hiperlucidez mental que convierte a su víctima en un conversador brillante, en un 'genio' momentáneo. El segundo trago lo hundía en la borrachera más absoluta, y el despertar era lento, torturante, y Poe se arrastraba días y días hasta recobrar la normalidad".


Charles Baudelaire.

En el universo narrativo de Poe el vino es una compañía permanente, no porque su obra tenga carácter autobiográfico, sino porque las experiencias que en él se relatan forman parte de una percepción en la que se combinan una lógica irrefutable y las monstruosidades de la razón. En "William Wilson" el alcohol crea un estado de alucinación del que puede salirse cuando las pesadillas de la realidad son aún más extrañas. También formaban parte de los personajes de Poe los expertos en vino, como en "El tonel del amontillado", como si el licor guardara algún secreto a ser develado. En cierto sentido, se trata de personajes románticos. A diferencia de lo que ocurría hasta ese momento, donde el alcohol era aceptado como un don o un castigo de la naturaleza, lo que puede verse en Poe, de alguna manera simbolizado en estos personajes entre soberbios y ridículos, es una pregunta por la esencia y el sentido de esos líquidos que cambian la percepción de las cosas y del mundo.

No es casual que Poe haya sido traducido por Charles Baudelaire en el contexto de sus "paraísos artificiales". El alcohol forma parte de esa percepción alterada de la que se alimenta la imaginación del poeta moderno.

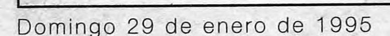
SECRETOS EN UNA BOTELLA. Luego vendrán los naturalistas a fustigar al alcohol, por eso resulta interesante la posición de quienes resultan sus opositores estéticos: los decadentes. En ellos el universo de los distintos alcoholes está vinculado con la cultura. El francés Karl Huysmans, en su célebre *Al revés*, de 1891, no puede beber amontillado sin recordar a Poe y, al probar un licor hecho por los monjes benedictinos, reflexiona: "La bebida estimulaba el paladar con un fuego espirituoso, oculto bajo una dulzura absolutamente virginal, y lisonjeaba el olfato con un dejo de podredumbre envuelto en una caricia que era al mismo tiempo pueril y devota. Esta hipocresía que resulta de la extraordinaria discrepancia entre recipiente y contenido, entre la forma litúrgica de la bebida y el alma absolutamente femenina, absolutamente moderna, en su interior, ya lo había incitado a soñar otras veces". Se hace realidad el sueño de los catadores: el alcohol puede ser descifrado, en la medida en que su sabor –algo recuperado por el sensualismo decadentista– se va poblando de imágenes y, además, como contrapartida de la figura torpe del borracho instalada por el naturalismo.

La literatura norteamericana del siglo XX encontrará otras vertientes para el alcohol. Por un lado su asociación con la lucidez, seguramente en consonancia con la idea de que los borrachos dicen la verdad, que aparece en los cajones de los escritorios sobre los que apoyan sus pies los detectives de la novela negra, donde nunca falta una botella de bourbon a medio vaciar. Marlowe o Spade suelen recurrir a un trago como una manera de activar su cerebro frente a algún caso particularmente enredado. Algo que no es un simple detalle de composición de personajes. Esta variante del género policial surge en medio de la llamada "ley seca", donde se combina, a través de la prohibición del consumo del alcohol, la moralidad de origen cuáquero y el aparato judicial. Aquello mismo que va generando una ampliación de la criminalidad, el alcohol, es lo que sirve para dilucidar esos nuevos crímenes.

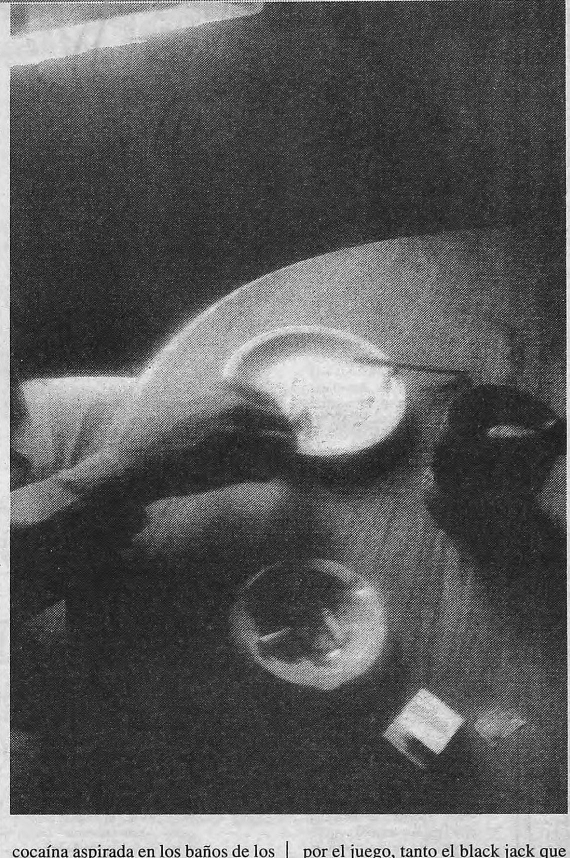

Raymond Carver.

Por otra parte, de manera conjunta con el consumo de drogas, y no en un lugar tan central, el consumo del alcohol formó parte del rechazo a la cultura hegemónica y exhibido como un desafío. De esa manera puede entenderse la estética del alcohol en Charles Bukowski o su consumo como parte de la imagen de escritor, primero en Ernest Hemingway y William Faulkner y más tarde en John Updike, John Cheever y Raymond Carver.

Sin embargo, la represión al alcohol –salvo el período de la Ley Seca– siempre fue relativamente sua-

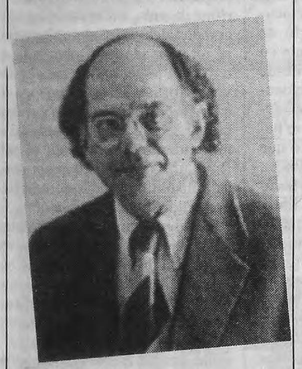


VIAJE DE IDA



ve. Las drogas llegan un poco más lejos.

EL CLUB DEL HASCHISCH. El consumo de drogas, a diferencia de lo que ocurre con el del alcohol, tuvo siempre una característica, si bien no secreta, por lo menos misteriosa. Algunos estudiosos como George Andrews y Simon Vinkenoog (*El libro de la yerba*, Anagrama, 1977) sostienen que el "Soma", sustancia que aparece como propulsora del éxtasis en el *Rig-Veda* –himnos y plegarias de la India del 800 antes de Cristo–, y la "Nepentha" (del griego **ne**: negación y **pentha**: ansiedad) a la que alude Homero en *La Odisea*, corresponden a alguna variante del haschisch.



Allen Ginsberg.

La lectura de *Las Mil y Una Noches* revela, también, datos certeros sobre la utilización de esta droga. Particularmente, en "Los dos comedores de haschisch", donde se demuestra que, tanto la plebe como la nobleza, tenían como costumbre la ingesta del conocido "cáñamo indio".

A pesar de las observaciones sobre el uso de alucinógenos que Marco Polo efectuó entre los nativos de Oriente y las similares anotadas por Cristóbal Colón en sus viajes a América, tanto el mundo medieval como el renacentista europeos parecen desconocer la utilización de las drogas más allá de sus efectos medicinales. Éste fue el punto de partida del inglés Thomas De Quincey en la escritura, aparecida por primera vez en el *London Magazine* en 1821, de sus *Confesiones de un comedor de opio*, donde cuenta los comienzos de su experiencia en 1812 con el láudano para aliviar el dolor estomacal y que culmina con el uso cada vez mayor de esa sustancia y las alucinaciones que le provocaba.

Alrededor de 1840, los poetas Theópile Gautier y Baudelaire publicaron en diarios y revistas sus observaciones sobre las extensas sesiones de haschisch, droga que frecuentaban como la gran mayoría de la bohemia francesa de entonces. Fundado por Gautier, los adictos se reunían en el "Club des Haschischins" situado en un céntrico hotel parisino. En esas sesiones se encontraban, además de los dos poetas, escritores tan conocidos como Gerard de Nerval y Alejandro Dumas. Así como De Quincey lo hizo a comienzos de la década del 20, Baudelaire publicará a partir de 1851, en la revista *Messager de l'Assemblée*, artículos titulados *Du vin et du haschisch* que, reunidos, darán lugar a *Los paraísos artificiales* de 1860. Luego de la edición de ese libro, Baudelaire haría un replanteo sobre el uso de la droga con fines literarios. El sociólogo francés Alain Ehrenberg explica este cambio en *Individuos bajo influencia* (Nueva Visión, 1994): "Una vez llevada al conocimiento del público y difundida, la experiencia de la droga se tornó evidentemente un lugar común, un estereotipo, un tópico, como dice Baudelaire (quien también habla, en *Los paraísos artificiales*, de la 'forma trivial y la originalidad'). Desde entonces, se disocia de la experiencia privada auténtica y tiende a sustituirla".

Sin embargo, la utilización del haschisch como modo de ampliación de la experiencia forma parte –aunque no de modo central– del carácter "maldito" de la literatura del autor de *Las flores del mal*. El mismo tono "maldito" que Friedrich Nietzsche demostraría en el ejercicio filosófico. El pensador alemán sostiene, en un pasaje de *Ecce homo*, que "cuando alguien quiere liberarse de una precisión insoportable, necesita haschisch".

En ese mismo sentido decimonónico deben interpretarse, entonces, las experiencias alucinógenas de Walter Benjamin, junto a Ernst Bloch entre 1928 y 1934, que se relatan en los protocolos recogidos en el libro *Haschisch*. Será en el siglo XX cuando la relación drogaliteratura adquirirá una característica más intensa y, a la vez, una identificación más estrecha. A tal punto que serán varias las voces que se elevarán para aclamar o denostar la "cultura de las drogas".

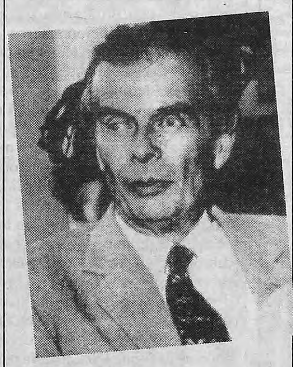
LAS DROGAS MODERNAS. Aldous Huxley (1894-1963), autor de *Un mundo feliz* y de *Las puertas de la percepción*, afirmó en una entrevista realizada en 1953 por *The Paris Review*: "Mientras uno está bajo los efectos de la droga llega a comprender más profundamente a las personas que lo rodean y también la vida propia. Muchas personas logran tremendas evocaciones de material soterrado. Un proceso que requería seis años de tratamiento psicoanalítico tiene lugar en una hora. La experiencia puede ser muy liberadora y ensanchadora en otros sentidos. Demuestra que el mundo en que uno vive habitualmente no es no más que una creación de este ser convencional y estrictamente condicionado que es uno, y que hay muchas otras clases de mundos en el exterior".



William Burroughs.

La "cultura de la droga" nació en el siglo XX debido a la necesidad de alteradores de la conciencia con los que los intelectuales pudieran soportar el cúmulo de restricciones y demandas impuesto por las sociedades modernas industrializadas. Reafirmando las declaraciones de Huxley, el sociólogo venezolano Luis Britto García analiza en *El imperio contracultural* (Nueva Sociedad, 1991): "El habitante típico del siglo XX se mantiene alerta con alcaloides como la nicotina y la cafeína; se tranquiliza con barbitúricos; regula su apetito con anfetaminas; condiciona su estado de ánimo con tranquilizantes; se prepara para los esfuerzos con benzedrina, se recupera de ellos con psicotónicos; duerme con una nueva dosis de estupefacientes, de la cual deberá reponerse con excitantes, y así sucesivamente".

La prolífica producción literaria por medio de alucinógenos como el ácido lisérgico, el haschisch o la marihuana, desarrollada fundamentalmente hasta fines de los años 60, mostró el rechazo de los escritores hacia el Gran Sueño Americano. Allen Ginsberg, Paul Bowles, William Burroughs, Jack Kerouac y Henry Miller, son algunos de los autores que alcanzaron dimensiones épicas con sus relatos sobre la experiencia de la droga. Ken Kesey (autor de *Alguien voló sobre el nido del cucú*, que fuera llevada al cine como *Atrapado sin salida*) sería uno de los grandes difusores del LSD convirtiéndose en héroe de la cultura underground de los 60. El creador del nuevo periodismo, Tom Wolfe, lo demostraría en 1968 con su *Gaseosa de ácidolisérgico*, peregrinaje por las rutas de los Estados Unidos bajo continuas alucinaciones.



Aldous Huxley.

Los cambios operados en la sociedad mundial (el fin de la Guerra Fría, la derrota norteamericana en Vietnam y, a grandes pasos, la preconizada muerte de las ideologías y la caída del Muro de Berlín) modificarían el gusto por las sustancias ingeridas en la continua "cultura de las drogas".

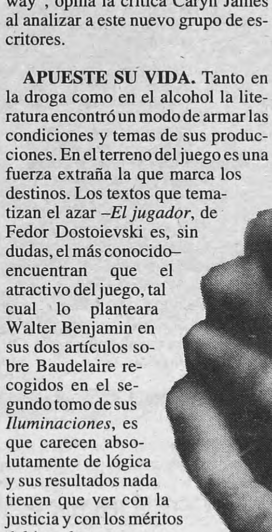
A partir de los 70, el empleo de alucinógenos en literatura sería sustituido por las drogas "duras". Con el antecedente del novelista inglés Arthur Conan Doyle –quien, a fines del XIX utilizaba la cocaína para poder resolver los casos de su célebre personaje Sherlock Holmes– comenzaba, casi un siglo después, su utilización, fundamentalmente, como motor productivo. Ya no se trataba de "delirar" sino de "estar atento". De los paraísos artificiales tendientes a abandonar la realidad y crear una mejor empleados por los "beatniks", se pasó a la velocidad interpretativa de autores como Bret Easton Ellis, David Leavitt, Tama Janowitz y Jay McInerney.

Tanto el personaje Patrick Bateman de *American Psycho* –como sus antecesores en *Menos que cero* y *Las leyes de la atracción*– de Ellis, viven inmersos en una cultura de la velocidad y las luces de neón poco propicia para las alucinaciones y mucho más efectiva con una buena dosis de cocaína aspirada en los baños de los bares neoyorquinos. Lo mismo ocurre con *Luces de una gran ciudad* de McInerney o *Un caníbal en Manhattan* y *Esclavos de Nueva York* de Janowitz. "El apuro editorial y la atmósfera trepidante, llena de energía, estímulos y distracciones impiden el gusto por los salones acogedores como los de Bloomsbury o las viriles y encarnizadas peleas a lo Hemingway", opina la crítica Caryn James al analizar a este nuevo grupo de escritores.



François Rabelais.

APUESTE SU VIDA. Tanto en la droga como en el alcohol la literatura encontró un modo de armar las condiciones y temas de sus producciones. En el terreno del juego es una fuerza extraña la que marca los destinos. Los textos que tematizan el azar –*El jugador*, de Fedor Dostoievski es, sin dudas, el más conocido– encuentran que el atractivo del juego, tal cual lo planteara Walter Benjamin en sus dos artículos sobre Baudelaire recogidos en el segundo tomo de sus *Iluminaciones*, es que carecen absolutamente de lógica y sus resultados nada tienen que ver con la justicia y con los méritos del jugador.





A diferencia de Dostoievski, que planteó su novela como una manera de curar su pasión por el juego, tanto el black jack que evoca Juan José Saer en *Cicatrices* como en los maratones turfísticos de Bukowski esta actividad no se muestra como un vicio, sino como una búsqueda por descifrar y desafiar las leyes del azar. "La lotería en Babilonia", de Borges, lleva más lejos esta indagación en el azar. En un universo donde todas las combinaciones son posibles, se trata de hallar la cifra absoluta. Esto es lo que vincula al vértigo del juego con las drogas alucinatorias. El camino al absoluto por medios diametralmente distintos: el juego se basa en la persistencia de la repetición que lleve al hallazgo, la droga resuelve esa búsqueda en un instante, como surge de las declaraciones de Huxley.

De allí que estas experiencias con los llamados vicios pueden ser leídas como caminos a recorrer en el intento por resolver enigmas de los que la salud ha desertado: el sentido de la vida, la irreconciliable relación entre la realidad y el lenguaje, la existencia de los otros. Todo aquello que la literatura y el arte sigue, entre el placer y la angustia, tratando de responder.

Best Sellers///

Ficción

	Ficción	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Paula*, por Isabel Allende (Sudamericana/Plaza & Janés, 17 pesos). Durante la agonía de su hija Paula, la autora de *La casa de los espíritus* le relató la historia de sus antepasados, los recuerdos de su infancia y algunos avatares de Chile, y son esos relatos los que reúne en este volumen.	1	7
2	*Huésped de un verano*, por Magdalena Ruiz Guiñazú (Planeta, 14 pesos). Tras una extensa carrera como periodista, la última ganadora del Martín Fierro de Oro debuta en la narrativa con esta saga de una familia de los años 40, que es al mismo tiempo un recorrido por personajes y hechos de la Argentina.	5	6
3	*Nada es eterno*, por Sidney Sheldon (Emecé, 17 pesos). El autor de *Más allá de la medianoche* cuenta la historia de una joven médica acusada de matar a un paciente terminal para quedarse con su herencia. Pero durante el proceso resucita un pasado lleno de ambiciones, asesinos, amantes y traidores.	2	21
4	*De cómo los turcos descubrieron América*, por Jorge Amado (Emecé, 12 pesos). El autor de *Doña Flor y sus dos maridos* vuelve al mítico clima del nordeste brasileño para contar la historia de dos amigos turcos que a comienzos de siglo emprenden una nueva vida esperando hacer negocios y terminan por protagonizar enredos.	3	5
5	*Del amor y otros demonios*, por Gabriel García Márquez (Sudamericana, 15 pesos). Basándose en un hecho verídico ocurrido en 1949 –la remoción de unas tumbas en un convento de Cartagena–, el autor de *Cien años de soledad* cuenta la historia de Sierva María, joven de curiosa vida en el siglo XVIII.	6	36
6	*La novena revelación*, por James Redfield (Atlántida, 22 pesos). Un hombre viaja a Perú en busca de cierto manuscrito que contiene las nueve revelaciones sobre la vida y sus misterios. Quién sabe si lo halló o no: lo cierto es que inauguró la novela new age.	7	14
7	*Cuentos completos*, por Mario Benedetti (Seix Barral, 25 pesos). Recopilación del conjunto de la ficción breve hasta ahora publicada por el autor de *Inventario* y *La borra del café*, en una excelente edición no sólo para fanáticos.	4	6
8	*La pesquisa*, por Juan José Saer (Seix Barral, 13 pesos). Figuras familiares en el mundo saeriano como Carlos Tomatis, Pichón Garay o Washington Noriega reaparecen en esta novela rara dentro de la obra del autor de *Cicatrices* y *La mayor*: un policial deliberado, con asesino serial de viejecitas y revisión moral de la locura.	–	8
9	*Bajo el signo de Géminis*, por Rosamunde Pilcher (Emecé, 15 pesos). Flora descubre a los veintidós años que su familia le ocultó la existencia de una hermana gemela. Conocerla cambiará su vida, la embarcará en un viaje de insospechado desenlace y la enfrentará a oscuros secretos familiares.	–	3
10	*La cámara*, por John Grisham (Planeta, 19 pesos). El autor de *El informe Pelícano* plantea el estallido de una bomba en la oficina de un defensor de derechos humanos. A veintidós años del hecho, un joven abogado decide reabrir el caso, sin que se sospechen siquiera las razones de tal postura.	9	10

Historia, ensayo

	Historia, ensayo	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Pizza con champán*, por Sylvina Walger (Espasa Calpe, 16 pesos). Colaboradora de **Página/12** y socióloga, Sylvina Walger mezcla sus dos formaciones para ofrecer una radiografía de los nuevos hábitos de las clases dirigentes y su corte en la Argentina de fin de siglo.	1	5
2	*Cortinas de humo*, por Jorge Lanata y Joe Goldman (Planeta, Colección Espejo de la Argentina, 16 pesos). Una investigación monumental sobre los atentados a la Embajada de Israel y la AMIA. Más de ochocientos testigos y una compleja maraña de evidencias contradicen las versiones oficiales de un caso aún no resuelto por la Justicia.	2	6
3	*Los dueños de la Argentina, II*, por Luis Majul (Sudamericana, 18 pesos). Con el subtítulo de *Los verdaderos secretos del poder*, este segundo volumen continúa trazando perfiles de los poderosos, esta vez Pérez Companc, Roggio, Soldati y Pescarmona.	3	11
4	*El ángel*, por Víctor Sueiro (Planeta, 15 pesos). El autor de *Poderes* sigue escrutando los cielos de lo sobrenatural: encontró al ángel y, lejos de ponerse a discutir su sexo, analizó sobre la base de las escrituras, estudios teológicos y hasta la consulta a un angelólogo al ente alado.	4	11
5	*Los ángeles de Charlie*, por Fabián Doman y Martín Olivera (Temas de Hoy, 14 pesos). Periodistas políticos, los autores deslizan los secretos y las historias públicas de cuatro de las mujeres políticas preferidas por el presidente Carlos Menem: María Julia Alsogaray, Adelina Dalesio de Viola, Matilde Menéndez y Claudia Bello.	5	5
6	*El libro de oro de los chistes de gallegos*, por Pepe Muleiro (Planeta, 10 pesos). Primero fueron *Los más inteligentes chistes de gallegos*. Luego, el *II*. Luego los de argentinos, cordobeses, judíos, italianos, santiagueños y tucumanos. Este nuevo volumen promete las mejores bromas dedicadas a los oriundos de Galicia y alrededores.	9	3
7	*Historia integral de la Argentina, I*, por Félix Luna (Planeta, 25 pesos). El autor de *Soy Roca* se ha propuesto una obra colectiva que en nueve tomos explique los acontecimientos que hicieron de este país lo que es. Este es el primero de esos nueve volúmenes, subtitulado *El mundo del descubrimiento*.	7	4
8	*Churchill*, por Martin Gilbert (Emecé). Si hubiera que resumir el siglo XX en un puñado de figuras, una de ellas sería Winston Churchill, primer ministro británico en los tiempos de "sangre, sudor y lágrimas". Biógrafo oficial, Martin Gilbert trabajó durante veinticinco años con documentación excepcional para resultados también excepcionales.	–	1
9	*La larga agonía de la Argentina peronista*, por Tulio Halperín Donghi (Ariel, 12 pesos). A treinta años de la publicación de *La Argentina en el callejón*, Tulio Halperín Donghi retoma su preocupación por la historia reciente del país para trazar el itinerario que va desde el peculiar legado del peronismo hasta un presente más cercano al de cualquier país latinoamericano.	–	20
10	*El hombre light*, por Enrique Rojas (Temas de Hoy, 14 pesos). ¿Vive usted para satisfacer hasta sus menores deseos? ¿Es materialista, pero no dialéctico? ¿Es un hombre light, un hombre de hoy? Críticas a ese ser hedonista y mezquino se mezclan con propuestas y soluciones.	8	8

Librerías consultadas: Del Turista, Fausto, Gandhi, Hernández, Norte, Santa Fe (Capital Federal); El Monje (Quilmes); Fray Mocho (Mar del Plata); Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

Nota: Para esta lista no se toman en cuenta las ventas en kioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas: esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Ryszard Kapuscinski: **El imperio** (Anagrama, Colección Crónicas). Polaco nacido en lo que hoy es Bielorrusia, legendario periodista, Kapuscinski presenta, desde un viaje durante los cruciales años entre 1989 y 1991, una crónica de lo que fue la Unión Soviética, que a lo largo de tres décadas conoció muy bien.

Siri Hustvedt: **La venda** (Tesis/Norma). En su primera novela, Siri Hustvedt deslumbra con las cuatro historias que protagoniza Iris, una chica del interior de los Estados Unidos que llega a Nueva York para enfrentarse a una vida sólo sobrellevable por el humor negro.

Carnets///

ENSAYO

Bradbury en el cielo sin diamantes

FUEISERA, por Ray Bradbury. Emecé, 1994, 284 páginas.

Siempre hubo dos Ray Bradbury que caminaron juntos. Desde *Las crónicas marcianas* hasta *Fahrenheit 451*, cruzando por *El hombre ilustrado* y *El vino del estío*, el norteamericano mezcló la utilización de argumentos impecables, casi siempre de cuento, con una tendencia demasiado blanda hacia el "humanismo" o simplemente "la bondad" que destilaba en tenidas poéticas de dudoso rigor. Su fama, bien ganada, tiene un arranque real –una prodigiosa imaginación, que en sus mejores libros supo encerrar en buena prosa– y un punto falso: la insistente necesidad de reflexionar (de querer hacer reflexionar al lector) sobre el bien y el mal, en tonos que se dejan arrastrar por un lenguaje blandengue. Cultor a muerte de la llamada "ciencia ficción" –a la que en este libro ve invadida de mujeres desnudas y guerreros fogosos del mañana, situación que le hace esperar un nuevo nombre para el rubro, que en realidad fue cobrando fuerza desde su origen casi popular, desde las revistas, desde el margen de la gloria literaria–, pero en algún lugar arrasado por la fuerza del Sturgeon de *Más que humano* allá por los sesenta, superado en hondura por Ballard y muchos otros, Bradbury bien podría situarse en lo que se podría llamar el realismo mágico de la ciencia ficción, con el agravante de que si alguna vez él fue García Márquez ahora es Isabel Allende.

La memoria ha limpiado de él la hojarasca y muchos de sus cuentos sobrevivirán al olvido. Pero este libro –que la solapa anuncia como "un viaje inolvidable a los mundos fascinantes del ayer y el hoy, que deja entrever además el del mañana, y aún más allá"– es en realidad un testimonio del "tiempo Bradbury", de ese tiempo mental que le permite seguir quejándose de cuando sus ficciones no eran aceptadas por la crítica ni por otros escritores, tiempo de rebeldía, de colaborar en la concepción de Disneyworld y el Orbitron de EuroDisney y ser asesor de un estudio de arquitectura. Y haber cumplido el sueño del norteamericano medio, en el que siempre anida un Ford: el copyright de este libro, por ejemplo –que fue editado en su original, *Yestemorrow*, en 1991– pertenece a Ray Bradbury Enterprises, y desde 1985 ha adaptado más de cuarenta cuentos propios para su programa de cable "The Ray Bradbury Television Theater". Bradbury es todo un empresario.

De los veinte textos que acumula este tomo –"ensayos (que) fueron escritos bajo la embriagante influencia de mis voces de madrugada, mi teatro del amanecer, como suelo llamarlo"–, en cuyo prefacio autobiográfico Bradbury se declara "un maestro de lo obvio", la construcción de lugares que puedan ser negocios pero que a su vez no "deshumanicen" al consumidor es enancado en la libertad que da la cienciaficción, uno de los temas dominantes, y tiene su gracia. En "La gran ferretería. ¿Qué hago acá y para qué compro eso?" de los Estados Unidos, el autor parte de una situación cotidiana –la del hombre que se despierta una madrugada o un día feriado con el sonido del agua cayendo de un cañoque hace mucho debió reparar y no tiene dónde comprar las herramientas–, pasa por ese deseo más o menos común a los adictos del "hágalo usted mismo" de "comprarse todas las herramientas que nunca va a usar" pero termina postulando una gran ferretería que se convierte, a su vez, en un espectáculo audiovisual –un serpentario de mangueras, un piso transparente en el que se proyectan imágenes desde abajo, la actuación de robots japoneses, la proliferación de juguetes como los trencitos a escala– que se parece bastante a la Disneyworld que ayudó a proyectar cuando vivía su amado Walt Disney, uno de los hombres a los que está dedicado el libro. En "La estética del tamaño", aduciendo que las obras de arte no tienen en los libros su tamaño original –antes ha dado el ejemplo de King Kong reducido a la pantallita de un televisor después de haber sido concebido para la magnificencia del cine–, y teniendo en cuenta los costos de traslados de las grandes obras y el hecho de que muchas personas no viajarán nunca ni siquiera en el año 2001, propone un museo en el que todas las obras se proyecten, desde la simplicidad de las diapositivas, en tamaño natural, para que el público las aprecie "en su verdadera dimensión". En todo momento Bradbury confiesa su adoración por las ferias. En "Ray Bradbury, creador de Fantoccini Ltd." propone la creación de un parque de diversiones muy personal, muy delirante, muy entretenido –después de todo, en algún lugar de mismo libro ha declarado que "el entretenimiento es la razón de toda literatura"–, y en un ensayo donde se lamenta por la pérdida de los pueblos pequeños, con su sentido especial de ritmo de vida, a manos de los centros comerciales, de los shoppings, propone un mercado más loco, más atractivo para la gente que conoce las diversas formas del arte, que todavía recuerdan las épocas de la generación hippie, o que "todavía conservan un niño adentro" –como él, el mismo Bradbury, ¿no?–, pero que, en una escala insólita, no deja de ampliar las posibilidades del posible negocio.

En algún momento, enfrentado a los avances de la ciencia y la tecnología, Bradbury sintió que su literatura podía empezar a atrasar. "Como podrán ver, debo comenzar a escribir muy rápido sobre nuestro mundo futuro para poder quedarme en el presente", anota, frente a la visión de una señora enchufada a sus auriculares que camina desconectada del mundo como en una escena de su *Fahrenheit*. Y algo de eso pasa con esas invenciones. Todas son posibles. Y hasta puede ser que todas pudieran ser rentables en un país como los Estados Unidos, donde el mito parece ser, justamente, el de Disney.

FICCION

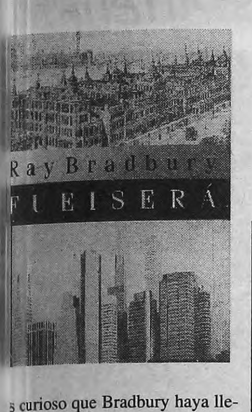
Joven profesio

EL DICCIONARIO DE LEMPRIERE, por Lawrence Norfolk. Anagrama, 1994, 674 páginas.

Desde hace algunos años –desde hace ya varios en el exterior, pero sólo tres o cuatro en estos arrabales últimos–, un nuevo mito alimenta la vanagloria de la prensa cultural y el flujo de gacetillas de las editoriales. Se trata del "joven escritor", invariablemente novelista y casi siempre varón. El mito tiene su parte buena, ya que los editores, ilusionados con hallar un Martin Amis o un Ian McEwan, de hecho están publicando a novelistas bastante jóvenes, y los diarios les dan cabida en sus páginas. (Que sea una estrategia de marketing, o que los "jóvenes" tengan de treinta para arriba sólo puede preocupar a quienes piensan que el libro no se cuenta también entre las mercancías, vale decir a gente cuyo vínculo con la literatura dista de ser estrecho.) La parte mala del mito presenta a su vez dos caras: una trivial, la enojosa circunstancia de que los escritores jóvenes estén condenados a seguir siéndolo, como Amis (1949) o McEwan (1948), hasta pasados los cuarenta y cinco años, y otra mucho más seria.

Lawrence Norfolk, por desgracia, constituye un inmejorable ejemplo de lo peor que el mito puede ofrecer. Nacido en Londres en 1963, Norlfolk vivió de niño en Irak, estudió en Cambridge y ejerció la crítica de poesía en el *Times Literary Supplement*. Su primer libro, *El diccionario de Lemprière*, fue publicado en 1991 y tuvo escasas ventas en Gran Bretaña hasta el año pasado, cuando el autor fue elegido entre los "veinte mejores novelistas jóvenes británicos" por la revista *Granta*. Como la primera vez que *Granta* publicó sus "veinte mejores", en 1983, resultaron elegidas las hoy rutilantes vedettes Salman Rushdie, Martin Amis, Kazuo Ishiguro, Ian McEwan, Julian Barnes, William Boyd, Graham Swift, Adam Mars-Jones y otras, la expectativa era grande, sobre todo porque nadie dudaba del equilibrio arte/industria editorial de un jurado compuesto por Bill Buford (director de *Granta*), Rushdie, John Mitchinson (director de marketing de la cadena Waterstone's) y A. S. Byatt. Cuando finalmente se divulgó la lista, sin embargo, hubo un escándalo mayúsculo, en que la inclusión de nombres como el de Norfolk o el de Louis de Bernières (que ambienta novelas en Colombia y trata de hacer realismo mágico desde Inglaterra) debe haber pesado bastante.

Aunque uno no comparta la sensación de ultraje de muchos intelectuales británicos, puesto que la lista incluye también a Hanif Kureishi, Hilary Mantel, Anne Bilson, Tibor Fischer, Ben Okri, Nicholas Shakespeare y otros, además de los repetidos Mars-Jones e Ishiguro, el caso de Norfolk es verdaderamente imperdonable, y la mejor prueba de ello es *El diccionario de Lemprière*. Esta infor-



s curioso que Bradbury haya lle-) hasta ese punto de quietud, has- te rulo informático en el que, con etexto de avanzar, sólo ronda el do. El defiende la ciencia ficción que es la única que se hace las gran- preguntas, y las puede poner en el imaginativo de una novela, de un ato, de una película. No las respon- pero las hace y las representa, re- rda en este libro. Pero Bradbury ce no tener ya ninguna pregunta hacerse. O una sola, que parece nanifiesto como si quisiera que, fi- nente, se cumplieran sus profecí- e que el hombre podrá ensuciar al- a vez, con sus latas de cerveza o a-cola, los poéticos canales de te: en "Para transportarse" escri- "Cabo Cañaveral/Cabo Kennedy. eatro sigue vacío, esperando, es- ndo, esperando, sediento por sportar nuestra carne y llevar nues- sueños hasta su realización". Y, o, pide a gritos que se reanude el grama de conquista del espacio.

n algún momento Bradbury con- a que Bernard Berenson, un espe- sta en el Renacimiento italiano fue su gran amigo, le reprochaba ibir excelentes historias humanas n contexto superfluo como la fic- del futuro. Le decía que bajara a erra. Y Bradbury ya ha bajado, o erra lo ha alcanzado a él, pero no abe, y sigue escribiendo alto, des- llá.

MIGUEL BRIANTE

l

novela, ambientada en el siglo III, narra las desventuras de un icista miope, autor del dicciona- mitológico del título. La trama y stilo parecen un maridaje entre *El go*, de John Fowles, y *El péndulo Foucault*, de Umberto Eco: tras la erte de su padre, diseñada por al- en para que el joven clasicista la rprete como uno de los mitos que dia (el del cazador Acteón, devo- por sus propios perros por ha- espiado a Diana mientras se ba- a), Lemprière sufre toda una se- de traspiés que lo llevan a descu- el vínculo entre su familia y la bala, una sociedad secreta que trola los hilos de la poderosísima mpañía de las Indias Orientales. ien logre arribar a salvo a la pági- 574 sabrá del fin de la Cábala y el reto de los Lemprière, y podrá so- arse con el feliz matrimonio del tagonista. Para ello, sin embargo, drá que sortear capítulos y perso- es superfluos, anacronismos va- y la dudosa erudición de Nor- k. Tendrá que aceptar, además, las narrativas como que un asesi- indio recién llegado a Londres es- he por casualidad, de boca de dos stitutas, el nombre de la persona está buscando. Evidentemente, urado de *Granta* sucumbió a aque- parte del mito del "joven escritor" lo supone a) fotogénico, b) muy to y c) si es posible, autor de una vela que no refleje su entorno in- diato, sino "gran vuelo imagina- o", requisitos todos, excepto el a), que Norfolk cumple sólo a un ni-

LAWRENCE NORFOLK
El diccionario de Lemprière
ANAGRAMA
Panorama de narrativas

vel superficial.

El catálogo de la colección "Panorama de narrativas" de Anagrama, en que *El diccionario de Lemprière* lleva el número 310, goza de un merecido prestigio, que no alcanzan a desmerecer algunas inclusiones de pura moda, como la del ubicuo Paul Auster o ésta de Norfolk. Por eso mismo es una lástima que la editorial no cuide un poco más los aspectos materiales de sus libros. El trabajo del traductor Javier Calzada, o del equipo que se oculta tras su nombre, es pésimo, y la novela está plagada de erratas. Vayan dos ejemplos de las últimas, al azar: en la solapa, el jurado John Mitchinson aparece como Hitchinson; en la página 80, la palabra "nabab", que a veces figura como "nawab", comparte el mismo párrafo con su variante.

EDUARDO GLEESON

ENSAYO

Perspectivas encontradas



ACERCA DEL NIHILISMO, por Ernst Jünger y Martin Heidegger. Paidós, Colección Pensamiento Contemporáneo, 1994, 128 páginas.

Acerca del nihilismo reúne un texto del novelista alemán Ernst Jünger titulado "Sobre la línea" y dedicado a Martin Heidegger en su cumpleaños número sesenta y la respuesta de éste, "Hacia la pregunta del ser", donde presenta su propia reflexión acerca de la esencia del nihilismo en contestación a los planteos de Jünger.

"Sobre la línea" trabaja partiendo de la caracterización que de sí mismo hace Nietzsche en *La voluntad de poder* como "el primer nihilista pleno de Europa, con una perspectiva que se fija en la dimensión espiritual constructiva y un sentimiento de audacia" y de la obra de Dostoievski, sobre todo *Crimen y castigo*, donde Jünger lee el complemento necesario al planteo nihilista en cuanto a sus contenidos morales y teológicos. A partir de esta lectura de un filósofo y un escritor –de alguna manera un resumen de su propia trayectoria–, analiza la relación del nihilismo con fenómenos vinculados con él o que resultan su consecuencia: lo enfermo, lo malo y lo caótico. Estos conceptos funcionan como una manera de evaluar el funcionamiento del arte –sobre todo la literatura– y de la sociedad en el siglo XX. Todo el análisis de Jünger está atravesado por el concepto de valor, es decir, lo que se considera un orden válido para cada una de las esferas recorridas, donde el nihilismo queda asociado a distintas valoraciones sociales, históricas y estéticas, diluyendo así su supuesto potencial destructivo.

Frente a esta posición, Heidegger, en "Hacia la pregunta del ser", escrito en 1955 y que forma parte de un volumen de homenaje a Jünger, encara el problema del nihilismo desde su propia perspectiva. En principio, define su esencia como "un ámbito que exige otro decir" ya que la relación entre el nihilismo, el ser y la nada no puede pensarse bajo la forma de proposiciones enunciativas (tal cual lo hace Jünger) que formen parte del lenguaje habitual. Después de analizar escrupulosamente "Sobre la línea", Heidegger deriva el concepto de nihilismo al interior de la metafísica –remitiendo explícitamente a su texto *¿Qué es la metafísica?* de 1929 –, retoma la distinción entre ser y ente y replantea la perspectiva del olvido del ser que inició al escribir *Ser y Tiempo* en 1927. Por lo tanto, la esencia del nihilismo, al igual que toda metafísica, quedará inscripta en el dominio del olvido del ser y, de acuerdo con esto, plantea que todo análisis que se ha realizado en torno del nihilismo se presenta siempre basado en conceptos metafísicos fundamentales como forma, valor y trascendencia que no concuerdan con los del pensar (pensar el Ser, único pensamiento posible para Heidegger).

Este escrito de Heidegger le permite un retorno a los temas que siempre ocuparon su vasta obra –que no se conoce en español en su totalidad–, partiendo del concepto de la nada que forma parte del núcleo esencial del nihilismo, de la voluntad de poder nietzscheana como experiencia del ente y finalmente de la postulación de la pregunta por el Ser y de su olvido por la filosofía como ejes de lectura y comprensión del fenómeno que le propuso Jünger en su homenaje.

La lectura de este volumen –que a diferencia de lo habitual en la colección Pensamiento Contemporáneo que dirige el filósofo español Manuel Cruz no tiene prólogo introductorio por expreso pedido de los herederos de Heidegger –permite una interesante contraposición de modos de pensar el nihilismo y, en sentido más amplio, la filosofía. La amable crítica y el agudo análisis que Heidegger dedica al texto de Jünger es, a pesar de su tono, una fuerte división de aguas. Mientras Jünger recurre a un tema filosófico para hacer una crítica social casi moralista a partir de la puesta en juego de valores, Heidegger reubica el tema en el contexto del nihilismo, la metafísica, mostrando tanto sus límites como sus posibilidades.

EVA TABAKIAN

FICCION

Buenos Aires sobre el Hudson

HAYDÉE MASCARÓ
MAN TRAGANDO SABLES POR TAN
CORREGIDOR

TRAGANDO SABLES POR MANHATTAN, por Haydée Mascaró. Corregidor, 1994, 174 páginas.

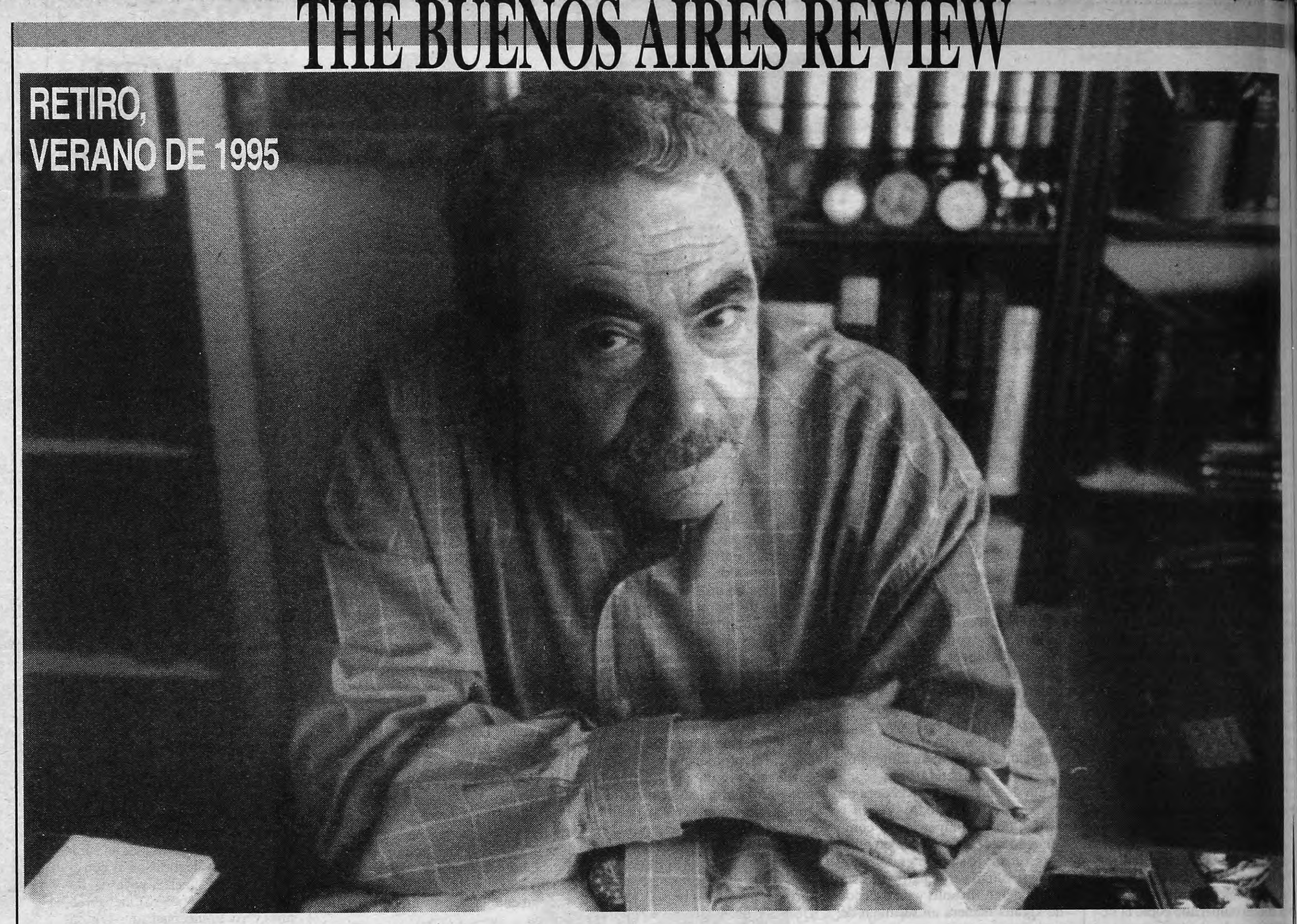
Los años posteriores al crac de 1929 en la Bolsa de Nueva York provocaron un súbito desarrollo de excesos, peligros y contrastes que hasta entonces sólo existían larvados u ocultos en una república cuyo declarado propósito era la unificación de las diferencias. Tal vez estas épocas, donde una sociedad deja de reconocerse a sí misma porque la realidad se aparta insolentemente de cualquier principio anteriormente sostenido, hayan sido mejor captadas por extranjeros a quienes la distorsión fascinaba. El novelista inglés Christopher Isherwood, que vivía en Alemania, escribió así sus mejores libros sobre la República de Weimar. Pero nada podía hacer esperar que la acción de la primera novela de la argentina Haydée Mascaró, *Tragando sables por Manhattan* (finalista del Premio Planeta 1992), viniera a revelarnos precisamente la Depresión norteamericana.

Marx había dado a entender que el lumpenaje era la clase más estética. Haydée Mascaró extrema el rédito estético de la intuición marxiana al concebir una sociedad casi enteramente lumpenizada por cambios que la arrastran y que ésta siente tan ajenos e imprevisibles como los fenómenos de la naturaleza. *Tragando sables por Manhattan* es gracias a ello una novela de formación deslumbrantemente bizarra, pariente literaria de Fellini y de Arlt, de los que sin embargo la aleja un lenguaje cuyo espesor y clichés deliberadamente exagerados no destierran la exactitud. El escenario es el comienzo de la sinceridad, podría haber dicho Oscar Wilde. Sin duda no es casual que Haydée Mascaró sea "dueña de una sólida formación escénica", como informa la contratapa. Un niño aprendiz de tragasables y finalmente de tragatubos (de neón) es quien narra sus años de aprendizaje en *Tragando sables por Manhattan*. Según se sabe, en las novelas un hombre bueno es difícil de encontrar; un niño despierta ya todas las sospechas. Mascaró, que no ignora los riesgos, decide no obstante explorar en su novela la cualidad y deseabilidad de la virtud. En el contexto del desempleo, el espectáculo es una colocación con futuro. El lugar de trabajo es el Gran Circo Americano de los Hermanos Sisley, que se descubre, por lo que encierra y también por lo que lo asedia, como una felicísima alegoría social, con gitanos, enanas, jinetes, payasos, domadoras de color (negro), hienas asesinas, feroces encapuchados, horrendos pájaros venenosos, fakires, odaliscas y mujeres barbudas.

La novela de Haydée Mascaró está perfectamente cerrada sobre sí pero no es imposible leer por lo demás, y por debajo, como un segundo y oblicuo texto sobre la situación argentina. La doble referencia es apuntada inadvertidamente: la falsificación de dólares era un hecho corriente, senadores y gángsters se codeaban en banquetes fastuosos, etc. La Depresión norteamericana y el pasado y presente argentinos se encuentran en un texto que se prohíbe recurrir a las ilusiones del realismo; que las alusiones sean tan múltiples a pesar de esto confirma que la sorpresa es el régimen de la lectura de *Tragando sables por Manhattan*.

ALFREDO GRIECO Y BAVIO

RETIRO, VERANO DE 1995



ISIDORO BLAISTEN

Nacido en Concordia, Entre Ríos, Isidoro Blaisten sabe exactamente cuál es el tipo de literatura que intenta: "Me gustaría escribir cosas que le hubieran gustado a Barthes y a los muchachos de San Juan y Boedo". En ese extenso arco ubica él los cuentos de "Dublín al Sur", "Cerrado por melancolía" y "El mago". Alguna vez fotógrafo, otra vez librero fracasado, Blaisten dice haber tenido una vida atípica y agitada o, al menos, la de "un hombre que cumplió sus sueños". Entre ellos, curiosidades como encontrar que a veces la realidad copia los argumentos de sus cuentos, o estar estudiando latín a los sesenta y dos años.

NORA DOMINGUEZ

La voz primera de Isidoro Blaisten, la del teléfono, la del acuerdo para la entrevista, suena potente, rugosa. La segunda, la de la charla, sorpresivamente baja. El escritor, antes fotógrafo y librero fracasado, se prometió allá por el año 59 vivir en la Torre Morea de la calle Talcahuano y finalmente lo logró. También quiso, como un personaje de Edgar Alan Poe, tener un encuadernador que fuera a su casa: todos los libros que le gustan están encuadernados en tapas rojas o verdes, algunas con cuero marroquí que muestra con infantil agrado. Aunque dice haber tenido una vida atípica, agitada, tal vez lo que él ve como rareza se pueda definir en la frase "fue un hombre que cumplió sus sueños". Algunos.

Un día, de chico, dibujó con tinta roja sobre un pedazo de tela un mapa copiado de un libro que lo maravillaba. Ese fue su pacto de sangre con la literatura. Sin embargo, confiesa que nunca se sintió escritor, que debería haber sido el idiota de la familia, pintor o poeta, pero jamás político. Las historias que inventa no lo dejan en paz, lo sacan del mundo, lo aíslan. Como un maniático orfebre esculpe sus textos sobre cuadernos de tapas de hule. La literatura lo absorbe cuando lee, cuando hace esquemas que se le van de las manos, cuando pasa a máquina y se divierte, cuando encuaderna los libros y acaricia sus tapas, cuando la vida lo sorprende construyendo para él, como un regalo, situaciones que él ya había escrito. Una magia que no deja de fascinarlo, tanto como pintar para sí, hablar de los lectores o elaborar todo tipo de teorías.

–¿Cómo es el proceso de producción de un cuento?

–Los cuentos pueden surgir de cualquier cosa, de algo baladí. Yo solía sacar fotos en la Plaza Francia. Iba con Orlando Barone. El hablaba con las señoras, les decía "ahí está el artista melancólico, en ese banco"; era yo, con mi vieja Leika. Las sacábamos sin compromiso de compra. Un día Barone no fue y había que entregar unas fotos, que equivalían a un mes de pensión. Estaba tan confuso y difuso que en lugar de apretar el botón del ascensor apreté el timbre del departamento de al lado, salió la mucama con cofia y ahí se me ocurrió "Victorcito el hombre oblicuo". Así nació. Además yo creo en la pre-existencia del texto: es una teoría mía aunque, no es una teoría nueva. Cada escritor tiene la suya. En *Carroza y reina*, en el cuento de ese nombre, hablo de dos maestros fileteros. Yo conocía a dos. Un día encontré a uno y le dije "Mirá, te puse en mi cuento", y él me contó que había pintado justamente esa carroza. En "Cerrado por melancolía" yo describo un acuario, y cuando ya había cerrado la librería un amigo me cuenta que fue a buscarme y salió comprando unos pescaditos. Esas coincidencias me resultan mágicas, fascinantes.

–Más allá de estos efectos insospechados o anticipaciones, ¿cómo trabaja el material a narrar?

–En mi último libro, *Al acecho* –que ya entregué pero que sigo corrigiendo–, hablo de una planta muy especial, desmesurada, y esa planta me cambió la estructura del cuento. Hice algo que no hay que hacer: yo les digo a mis alumnos que no escriban de aquello que no saben. Trabajo por acumulación y decantación. Yo acumulo, acumulo, acumulo y voy decantando, decantando, decantando. Todos te preguntan para cuándo la novela y no para cuándo el poema; en una sociedad donde todo el mundo se desvive por adelgazar los libros tienen que ser cada vez más gordos. Mi modelo es la poesía. Borges me dijo una vez que si algo suena bien, está bien: "Así como habla la gente, así es la gente". El uso del lenguaje coloquial es tremendamente difícil. ¡Hay que tener un oído! Ahí donde te equivocás, toda la estructura del cuento se derrumba, se cae lo verosímil, la gente dice "no le creo".

–¿Este material lo acumula en forma de apuntes, notas, esquemas?

–Toda mi vida quise tener un estudio para trabajar. Después de hondas vicisitudes lo logré y desde ese día me fui a escribir al café, mesa 15 de día y mesa 40 de noche, porque tiene dos lámparas contra un espejo. Voy todos los días al café y escribo en unos cuadernitos de hule. Ese es material acumulado, después lo paso a máquina, aunque a veces no se usa. Eso forma parte de la teoría del iceberg de Hemingway: hay dos tercios del iceberg que deben permanecer para que el iceberg flote, lo que se ve es un tercio; esos dos tercios que no se ven son todo el material que no se ha usado. Yo no puedo escribir sobre algo que no conozco y, cuando no lo conozco, leo lo necesario. A veces para poner una mera insinuación leo, me informo. Las grandes cosas se hacen de pequeños detalles: para mí es fundamental saberlo todo, aunque al final no figure. Por eso soy tan lento; por eso, quizá, publiqué tan poco. Pero, bueno, tampoco da garantía de nada, puedo estar muchísimo tiempo con un cuento.

–¿Necesita prever los cuentos en su totalidad de antemano?

–Trabajo con esquemas pero después, como dicen las viejas, el cuento hace su vida, la trama se va imponiendo, personajes que eran secundarios se convierten en principales. Yo vivía perpetuamente asombrado porque tenía la clara idea de estar haciendo una cosa y salía otra. Creo que uno no es el dueño del cuento, que de alguna manera va haciendo su vida y que en un cuento hay un único y solo final posible, el natural.

–¿Cómo va armando un libro? ¿Los cuentos deben responder a alguna unidad? ¿Cuándo considera que está listo?

–Es muy complicado. La unidad del libro es un misterio. En *Al acecho* son todos cuentos con asesinos; no me lo propuse, salieron así. En ocho cuentos hay cinco con asesinos, asesinos virtuales, asesinos en potencia, los que pueden llegar a la consumación del crimen y los que no. Creo que tiene que ver con el país. Yo no entiendo nada de política, pero creo que ese lugar común es una metáfora del país. No me lo propuse. Por algo se llama *Al acecho.*

–En Carroza y reina *la unidad parece estar dada por una reflexión sobre la escritura.*

–Creo que es mi mejor libro. No el que más se vendió. Ahora *Al acecho*, como pasa siempre, con los albores del alba me parece genial y cuando llega el crepúsculo me parece una porquería. Bioy decía que la vanidad trae mala suerte. En la vida puede existir, te puede ir bien; pero en la literatura no. Esa gran señora de la magia, la literatura, apenitas le podés tocar el ruedo y basta.

–¿Trabaja de noche?

–No, descubrí la mañana, ahora que no tomo alcohol. Me di cuenta de que a la mañana trabajás mejor, la mente está más descansada.

–Hay un grupo de textos con personajes urbanos, marginales de clase media, que se embarcan en empresas vanas o sociedades insensatas –como en "La felicidad" o "Los tarmas" o "Ultima empresa"– y construyen la posibilidad de ser felices al-

rededor de la práctica del rebusque.*

–Es totalmente autobiográfico. Casi todos los cuentos lo son. A los tarmas los conocí; "Ultima empresa" es un poco más irreal.

–Si escribe únicamente sobre aquello que conoce, ¿hay que deducir que sus personajes están basados en modelos reales?

–Yo creo que sí. Hay un artículo de Roland Barthes, "Proust y los nombres", donde explica cómo los personajes se van mezclando, juntando, haciendo de distintas caras. Una máscara formada por distintos rostros. Los nombres, además, tienen mucha importancia. En este último libro están las cinco psicólogas separadas y los nombres los voy sacando de la realidad, de sus modelos. Son la realidad, no podemos escapar a lo que somos, como dice esa canción de Sandra Mihanovich, "Soy lo que soy", y como dice el tango: "Pero hay algo que te vende, yo no sé si es la mirada, la manera de sentarte...". Yo creo que en la literatura uno siempre muestra la hilacha; puede ser un hilo de oro, un hilo de plata, un cabo de hilo sisal.

–¿A qué se refiere? ¿A un modo de escribir, al estilo?

–En el estilo se ve al hombre. Uno puede entrever al hombre, al escritor de carne y hueso detrás del narrador, cómo es. Hemingway decía que Proust es Proust, Joyce es Joyce. Para Borges su vida fueron los libros, toda su literatura está referida a los libros, él era un libro.

–¿Su vida no estuvo sumergida en libros?

–No, lamentablemente no. Soy muy bruto, no tengo estudio, hubiera querido hacer la facultad. Empecé ahora a estudiar latín. ¡Cómo despotrican los estudiantes porque tienen que estudiar latín y griego, y yo daría mi vida por saber latín! Mis personajes son más reales. Como dice Piglia, cada escritor tiene su teoría literaria, yo tengo la mía.

–¿En qué consiste esta teoría?

–Mi *ars poética* consiste en que me gustaría escribir cosas que les hubieran gustado a Barthes y a los muchachos de San Juan y Boedo. Soy un pretencioso, pero quisiera eso; de ahí a que lo logre...

–Usted dijo que "todos somos hijos literarios de alguien". ¿Cuáles serían para usted estos padres?

–Todos somos hijos de lo que hemos leído, de todo lo que nos ha tocado el corazón, de todo lo que nos ha hecho vibrar y sentir, pero hay una selección natural. Cuando era dueño de una librería tenía todos los libros y me ponía a leer porque no entraba nadie a comprar. ¿Qué hacía que yo a Carpentier no lo leyera y sí a Joyce y a Proust? Tenía un amigo de boliche que decía "la mujer elige al hombre que la va a elegir", y yo creo que los libros eligen a aquellos lectores que los van a elegir. Esos procesos misteriosos no se pueden explicar. ¿Por qué Onetti sí y otros no, por qué Maiakovski sí y Juan Ramón Jiménez no?

–Está hablando de preferencias literarias, ¿qué sucede con el diálogo con otra escritura como material, como referencia?

–En mi caso hay muchos poetas, y también Borges y Roberto Arlt. Aunque Borges es intransferible, Borges no deja discípulos, todos los discípulos que puede dejar son parodias. Arlt deja malos discípulos, porque con ese famoso cuentito de que no sabía escribir... Lo que sucede es que se van haciendo leyendas y falsas dicotomías en la literatura argentina: Borges o Puig, Borges o Arlt. A mí me fascina la ambigüedad. No me gusta en los seres humanos, pero sí en la literatura. Pero para evitar la ambigüedad que nos incomoda, que nos llena de angustias, se acude a dicotomías que no son reales, son artificiosas.

–¿Es decir que las clasificaciones, las etiquetas le molestan?

–Mientras uno es un desconocido y está en la secta, vaya y pase; luego se pasa de la secta a la tribu y todavía va. Pero si ya tenés éxito, si vendés, ya no servís.

–¿Desde qué zona cultural se valora así?

–Desde alguna crítica. Esto no pasa con los lectores. ¿Por qué tengo que pensar que si alguien vendió mucho es malo? Vender o no para mí no tiene ninguna importancia, lo único que desearía es que me salieran bien los cuentitos. Pero vamos a ver qué dice el juez supremo.

–¿Quién es el juez supremo?

–El lector. El buen lector, así como en la Biblia está el buen pastor. Hay un cuento que se llama "Al acecho", que publiqué en *La Nación* que para mí tenía un final prístino y cristalino, sin embargo todos los intelectuales lo leyeron al revés. El lector común es aquel que no está viciado de intelectualismo, que puede leer con felicidad, que puede ser un lector hedonista y que lee sin miedo. Después está el otro lector, el que tiene miedo de nombrar a tal o cual escritor sin la bendición de los demás.

–¿En el momento de la escritura esta idea de lector no funciona como una presión, como una sumisión muy fuerte?

–El momento en que escribo es el único momento en que puedo ejercer la libertad. Si no es para pegarse un tiro. Yo pienso que por lo menos me tiene que gustar a mí, si no no le va a gustar a nadie. Ese momento es un ámbito sagrado y sacrosanto, un ámbito de libertad y una de las formas de la felicidad. Cuando escribo vivo una doble vida, estoy como fuera del mundo, no me importa nada. Nunca me sentí un escritor. Empecé a publicar tarde: *Sucedió en la lluvia* apareció cuando tenía treinta y siete años. Ahora, en momentos de pesadumbre, siento el valor y la necesidad de la literatura, de escribirla o leerla. Un día estaba con el poeta Mario Jorge de Lellis, estábamos acodados sobre una mesa (parecíamos el cuadro de Picasso) y viene un señor con un sombrero tipo hongo, severísimo, que nos mira durante unos segundos con un desprecio displicente y una atención muy concentrada y se fue. Mario me dice: "Inspector de angustiados". Yo creo que mis lectores son inspectores de angustiados porque se fijan en todo. Son lectores preocupados. Es muy importante poder ver la literatura como felicidad, porque algunos libros son un suplicio, por más éxito que tengan. Yo no creo en esa cosa de elite de que los que no están dentro del círculo son una porquería, o los que dicen "para nosotros el arte es una mera ficción representativa". No: hay un emisor y un receptor y yo creo en el lector, en ese polimorfo perverso, hinchapelotas, inspector de angustiados, al cual hay que darle placer aunque sufra.

"Todos te preguntan para cuando la novela y no para cuando el poema; en una sociedad donde todo el mundo se desvive por adelgazar los libros tienen que ser cada vez más gordos."



LAS FUENTES DEL NUEVO LIBRO DE ARTURO AZUELA

VIOLIN Y OTRAS CUESTIONES

El mexicano Arturo Azuela –premio Nacional en su país por "Manifestación de silencios"– pasó por Buenos Aires para presentar su última novela, "Estuche para dos violines". La noticia del robo de un Stradivarius fue el estímulo a partir del cual el descendiente del Azuela autor de "Los de abajo" encaró esta singular novela, cuya escritura cuenta en esta nota.

ARTURO AZUELA

Al escribir una novela siempre se entrecruzan varias aventuras. Y no sólo son aventuras de la realidad sino de la imaginación y de la experiencia cultural. Después de siete novelas, después de incursionar en los mundos familiares, en la adolescencia de barriada, en los silencios del '68 mexicano, en las palabras de una exiliada, en los erotismos imaginarios de un matemático, después de una larga bitácora de un latinoamericano empedernido, al fin me encontré con los mundos de dos violines –un Stradivarius y un Guarnerius– y con la biografías de dos violinistas contemporáneos.

Cada escena, al parecer, estaba en su lugar pertinente. Era como si algo extraordinario –la providencia, los augurios celestes, el destino inexorable– lo hubiera puesto en mi camino. Y también ahí estaba un estuche con sus dos compartimientos. Para el violinista frustrado la novela nació en su primera tarde en la Escuela Nacional de Música de la ciudad de México. Era un día de junio de 1943. Para el escritor –el novelista cargado de esperanzas– la novela comenzó con la noticia de "Un Stradivarius robado y un Secreto de Cincuenta Años" publicada el 14 de mayo de 1987 en la primera página de *The New York Times*.

Así pues, se entrecruzaban los tiempos y los espacios. Los recuerdos del violinista frustrado se combinaban con las fantasías del novelista. En un momento preciso, como un anuncio de los astros vagabundos, todo estaba en orden: los lenguajes, las atmósferas, los personajes, las historias. Hace cosa de siete años empecé el primer manuscrito de *Estuche para dos violines*. Por ese entonces, ya estaba en las últimas correcciones de *El matemático*, la primera novela dedicada a mis vocaciones.

Poco a poco, sin prisas pero sin pausas, los violines fueron tomando una vida propia. Y los violinistas fueron destacando sus pecados, sus glorias y sus condenas. En la noticia del *New York Times* el dueño legítimo del Stradivarius había sido Bronislaw Huberman: un violinista judío, enemigo de los nazis, constructor de la unidad europea en tiempos heroicos y defensor de los derechos humanos. La otra cara de la moneda era un violinista cleptómano, licencioso, sátiro y sin escrúpulos.

El novelista convocó también a una figura de antiguos tiempos, al primer amor de su vida –una tía pianista, hermosa, esbelta, sugerente–, como siempre un amor incestuoso, platónico y lejano, celeste, como fuera de este mundo. Por ende con algunos escenarios autobiográficos, con el desafío histórico en torno de la biografía de un violinista judío, con la invención de las aventuras crapulosas de un violinista neoyorkino y con los diálogos humanos de un Stradivarius y un Guarnerius, empecé a andar con el pulso seguro.

La historia ya estaba en la mente; al escribirla por primera vez surgieron elementos imprevistos. Al fin y al cabo, la aventura narrativa ya era una plena realidad. Desde aquel primer manuscrito, grandes escritores de nuestra lengua me acompañaron. Dos mexicanos ilustres estuvieron siempre junto a mí: Alfonso Reyes y Martín Luis Gusmán. Del primero, seguí su inclinación al estilete fino, la frase flexible, elegante, el ritmo acompasado de la frase larga a la breve; del segundo escritor admiré la luminosidad de su prosa, la transparencia de sus descripciones y la armonía de cada párrafo.

Tuve también a un gran maestro argentino a su lado: José Bianco. De él aprendí que en el ritmo de la prosa no puede faltar la frase sugerente, la joya que le da un brillo peculiar, único, a toda una página, que la sutileza en el lugar preciso es como la luz que le da contenido a la recreación erótica. Tampoco me desprendí de dos libros que casi fueron de cabecera: *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti, y *El río* de Luis Cardoza y Aragón. Del uruguayo le di importancia no sólo al manejo del adjetivo o del sustantivo, sino a la intensidad de las atmósferas y a las frases de ambiguos significados. Y, finalmente, del gran guatemalteco seguí la suavidad de la prosa, y esos momentos de grandes resplandores, chispazos que iluminan toda una escena, ese juego de palabras que van de uno a otro color.

En las siguientes etapas, el manuscrito inicial de quinientas páginas se fue reduciendo. Vinieron consejos muy importantes, los de Juan José Arreola, Alí Chumacero, Griselda Alvarez. En un lustro, la novela ya estaba casi terminada. Sin embargo, vino otro tiempo de descanso. Por primera vez no había prisa, pues ya estaba seguro de que los personajes -los violinistas y los violines– ya tenían su vida propia y muy pronto pertenecerían a las críticas de los buenos lectores.

Al ver el libro, al tocarlo, al tenerlo a su lado, el autor sabe que aquella antigua frustración –la del violinista fracasado– ha sido superada plenamente a través de la narrativa. No puede pedir más; sabe que ha trabajado como nunca y que su libro ya no le pertenece. Al fin y al cabo, iluso empedernido, goza las páginas, la portada, el colofón. Nadie le va a escatimar su satisfacción infinita.



Benito Mussolini en Venecia, 1938. Abajo el polémico historiador israelí Zeev Sternhell.

VIGENCIA DE UNA IDEOLOGIA HACE TIEMPO MUERTA

LA NUEVA IDENTIDAD FASCISTA

Según el polémico historiador israelí Zeev Sternhell el fascismo no murió realmente en 1945. Para autor de "El nacimiento de la ideología fascista" la cuestión es mucho más compleja: "El fascismo es parte integral de la cultura europea", sostiene en esta entrevista. "El fascismo vive bajo otros rótulos y puede volver a generar Mussolinis".

JUAN CARLOS GUMUCIO

Lenin definió el fascismo como la más decrépita expresión del capitalismo en ruinas. Margueritte dijo que los fascistas matan porque no pueden discutir. Ruth McKenney propuso el argumento de que el guardián de la civilización debería ser un colectivo en lucha contra el fascismo.

En junio de 1937, en una sala de Nueva York, a Ernest Hemingway se le ocurrió ir un poco más allá. Declaró que el fascismo era un fenómeno destinado a ser estudiado como una mentira. Las mentiras –todas las mentiras– se escapan de los exámenes a fondo. La frase exacta: "Como el fascismo es una mentira, está condenado a la esterilidad literaria. Y cuando pase ese fascismo, no tendrá más historia que una historia de asesinatos".

Hemingway seguramente no sabía que algún día, muchos años después de su suicidio, un historiador israelí iba a lanzarse apasionadamente a investigar, ya no sólo la mentira como vehículo de la irracionalidad del fascismo: iba a excavar la paternidad de ese fenómeno. En esa tarea se tropezó con el pasado de una Europa dominada por Francia y el resultado son libros que ofrecen amplia literatura documental.

¿De dónde vienen los fascistas? ¿Cuál fue la cuna de la abrupta y populista fobia al racionalismo? ¿De dónde salieron la idea y la fuerza que transformaron a Hitler, Mussolini y Franco en idolatrados genios europeos? Hasta hoy se mira sólo a Italia, Alemania y España. Pero ¿qué factor dio tanto poder a la nefasta unión ideológica de Hitler, Mussolini, Franco y, años más tarde, a tantos generales sudamericanos?

LOS MUSSOLINIS POTENCIALES. Tras años de estudio y reflexión, el profesor Zeev Sternhell ha llegado a la conclusión de que, contrariamente a la concepción popular, el fascismo como ideología surgió mucho antes de la primera Gran Guerra y que su cuna fue Francia. El quinto libro de Sternhell, *El nacimiento de la ideología fascista* (Siglo XXI) es una denuncia fresca.

Sesentón, delgado, canoso, de modales elegantes y generoso con su tiempo, Sternhell ofrece respuestas a las inquietudes de investigadores y curiosos. Como el fascismo, este profesor de la Universidad Hebrea de Jerusalén es de origen europeo. Nació en el oriente de Polonia, cerca de la frontera con Ucrania. Vivió y sufrió el fascismo, pero con la diferencia de que jamás se resignó a aceptar que los villanos son producto de una generación espontánea ni malhechores de filosofías accidentales que florecieron en tierras localizables en los mapas de hoy porque las circunstancias históricas las han confinado básicamente a Alemania y a Italia.

Sternhell no se detiene en apuntar los orígenes del fascismo sino que advierte que el fenómeno no fue liquidado con la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial. El fascismo, dice, vive bajo otros rótulos y, a menos que se destierre el principio mismo del culto a la violencia y la arrogancia del poder, puede volver a generar Mussolinis. Recuerda que hace treinta años, cuando llegó a terminar su doctorado en París, en los círculos intelectuales se lo miró con la curiosidad que producen los investigadores de temas arcanos. En la década del 60 se estudiaba principalmente a Marx. El estudio del fascismo se había convertido en un tema marginal.

La premisa de su trabajo es clara: el fascismo no deviene del período político y cultural que existió entre las dos guerras mundiales y no existe razón para pensar que ha desaparecido para siempre. "El fascismo es parte integral de la cultura europea, el ejemplo más extremista de la revuelta contra la herencia del Siglo de las Luces que comenzó en Europa a fines del siglo pasado. El fascismo constituye el elemento más radical contra el universalismo y el humanismo. Todas estas ideas existieron antes de la Gran Guerra y el país donde surgieron las ideas básicas del fascismo fue Francia, no Italia", sostiene el historiador. El hecho de que el fascismo como alternativa al liberalismo y el socialismo se hizo del poder en Italia y no en Francia es otra cuestión. La explosión del fascismo se registró en Italia y Alemania pero habría también estallado en Francia si la desestabilizacion de la guerra hubiera generado la misma situación que en Italia y Alemania, quizás incluso antes. "Cuando Francia quedó desestabilizada veinte años después de la Primera Guerra vimos más o menos los mismos resultados. Los regímenes que surgieron en Francia (Vichy, Petain) fueron, en varios aspectos, más drásticos, violentos y brutales", dice.

Sternhell admite que sus puntos de vista no son fácilmente aceptados, mucho menos compartidos entre la genealogía de historiadores contemporáneos. Su primer libro, *Ni izquierda ni derecha*, publicado primero en California y luego en París en 1983, propuso por primera vez la idea de que el fascismo tuvo cuna francesa y que Vichy fue su más genuina expresión, aunque a menudo minusvalorada por los revisionistas. "El régimen fue fascista y tenía ni una sola palabra que no hubiera sido escrita por ideólogos, escritores y periodistas medio siglo antes, ni una sola palabra que no hubiera sido pronunciada en la Europa de la última década del siglo pasado. La revolución cultural que permitió el advenimiento del fascismo ya estaba en marcha antes de fines de siglo", dice Sternhell.

El desafío a las ideas del Siglo de las Luces en el mismo terreno de su nacimiento no es una paradoja ni debe extrañar a nadie, sostiene Sternhell. La rebelión contra el liberalismo tenía que haberse producido sólo en un ambiente donde ya existía el liberalismo y estaba consolidado, no en campos donde era una mera abstracción.

ACCIDENTE DUDOSO. Como denominación de una ideología, el fascismo, el nombre del fascismo, ha desparecido. Pero Sternhell se cuenta entre quienes sospechan con buen fundamento que ha adoptado otra identidad. Ahí está la innovación de los ultranacionalismos radicales contemporáneos. Términos como "nacionalismo radical" son eufemismos. "El antirracionalismo, el antihumanismo son elementos de la misma ecuación", apunta Sternhell. "Demasiada gente cree que el fascismo fue un accidente, un accidente que ocurrió en Europa como resultado de una situación extraordinaria, sin precedentes ni futuro. Yo creo que el fascismo fue producto de un proceso ideológico y cultural contra la modernidad inaugurada a fines del siglo XIX. Nietzsche era eso, pero no digo necesariamente que el fascismo fue vástago de la filosofía de Nietzsche. Era un antirracionalista y antisemita. Nadie hizo mayor contribución a desestabilizar la herencia del modernismo de la revolución francesa que Nietzsche". La teoría de Sternhell sugiere que el pensamiento de Nietzsche difícilmente podía haber hallado terreno más fértil que el suelo francés de comienzos de siglo. "El fascismo es parte integral de la cultura de Europa. No fue el producto del shock derivado de la Gran Guerra. Surge de una ideología que maduró treinta, cuarenta años antes de 1914. Esa ideología estaba esperando el momento oportuno y las condiciones apropiadas para convertirse en una fuerza política. Esas condiciones fueron creadas por la guerra y después de la guerra", dice.

¿Existe un propósito deliberado para ensombrecer los orígenes del fascismo y confinar su génesis a la conclusión de que fue esencialmente un fenómeno italiano y alemán y que tuvo muy poco que ver con Francia? Sternhell cree que la ignorancia al respecto delata básicamente la falta de capacidad para ver la realidad de las cosas. Y sitúa nada menos que a Mitterrand entre los incapaces. "¿Qué es lo que dijo Mitterrand en una entrevista en la televisión hace poco? ¿No dijo acaso que no veía razón para, en nombre de Francia, en nombre de la República, pedir disculpas por lo que Vichy hizo a los judíos? ¿Qué quiere decir esto? Que el fascismo (para Mitterrand) fue un accidente", señala Sternhell.

La cuestión fundamental, agrega, es que en el estudio de este movimiento hay que partir del planteamiento de si el fascismo es, o no, parte integral de la historia de cada país. Sternhell sostiene, por supuesto,que sí, y le da énfasis al pasado de una Francia evidentemente renuente a admitir la dimensión política que cobró el fenómeno Vichy. Sternhell tiene un ejemplo y no duda en buscar un libro de su biblioteca con el que ilustrar la falta de voluntad contemporánea para estudiar seriamente al fascismo en Francia. Es un tomo del historiador francés René Redmond, con quien está librando tesoneramente un debate en la actualidad. "Este es autor de un libro muy conocido (*Notre Siecle*) y muy reciente. Remond dedica exactamente veinte páginas a todo el período Vichy en un tomo de más de novecientas. ¡Veinte páginas para la Francia del siglo XX!", exclama, pasmado. "Este es un punto importante, una cuestión básica para interpretar la historia contemporánea, para entender no sólo nuestro pasado sino también el presente. Este es un defecto de la cultura europea. La cultura europea tiene su lado oscuro tan legítimo como el lado brillante. Esta es la cuestión para los historiadores jóvenes de Europa que hoy están más inclinados a revisar la historia de sus naciones."



¿VOLVERAN LAS OSCURAS GOLONDRINAS? Sternhell no es un alarmista cuando se le pregunta si realmente cree en la posible resurrección del fascismo en Europa, pero la disciplina del escepticismo lo obliga a ver su entorno con preocupación. "El liberalismo democrático no es eterno", sostiene. "No creo que su victoria en 1945 fuera una victoria de una vez y para siempre. El liberalismo democrático es un problema histórico. ¿Qué puede hacernos creer que existen razones para afirmar que el liberalismo democrático se ha estabilizado, se ha convertido en una realidad eterna? El fascismo fue una expresión de una de las facetas de la cultura liberal, y esa faceta esta todavía allí, no ha desaparecido. Véase lo que ocurrió en Antwerp, donde un tercio de los votos fueron al partido profascista. Europa ha aceptado a los neofascistas italianos."

Sternhell deja las opciones abiertas. Todo puede ocurrir. "Hace diez años, ¿acaso oíamos hablar de un lugar llamado Bosnia-Herzegovina? En la historia hay sólo una cosa segura: hay que entender el presente. Así es más fácil entender el pasado. Uno no sabe en qué momento y por cuáles razones los pueblos de Europa occidental podrían tal vez llegar a la conclusión de que han perdido la fe en el sistema democrático liberal y, como el socialismo ya no existe, ¿cuál sería la alternativa?